

Kép és szó

Az allegorikus művek értelmezéséről

1952-ben született Budapesten. Esztéta, az ELTE BTK Esztétika Tanszékének egyetemi tanára.

¹Jacob Burckhardt:

Die Allegorie in den Künsten. In uő: *Die Kunst der Betrachtung.* (Kiad. Hennig Ritter.) DuMont, Köln, 1984, 247–248.

²Vö. Martin Warnke:

Rubens. DuMont, Köln, 2006, 124skk.

³Vö. Felix Thürlemann:

Die narrative Allegorie in der Neuzeit. Über Ursprung und Ende einer textgenerierten Bildgattung. In: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder* (Szerk. Heinz J. Dürgh és mások.) Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg, 2001, 26skk.

Aligha dönthető el Burckhardt¹ kérdése egyértelműen, mely szerint a költészetnek vagy a képzőművészetnek van-e inkább *joga* az allegorikus alakok használatára. Sőt Burckhardt még ennél is élesebben fogalmazott 1887-es akadémiai előadásában: „Ugyanolyan joga van-e a költészetnek az allegorikus alakokra, mint a képzőművészetnek?” Majd némileg később azt a kérdést is felvetette, vajon miként boldogulnának a modern alkotók, ha éppúgy, mint egykor Rubensnek, politikai programot (Medici-ciklus képei) kellene *ábrázolniuk* a képen, amelyhez világos, a politikai helyzet stabilitását célzó előírás tartozik (vagyis a Palais de Luxembourg festményei egyértelmű üzenetet céloztak meg), reménykedve az egymást fenyegető háborús felek közti békében. Mint számtalan elemző, kiváltképpen Martin Warnke² kimutatta, ennek a ciklusnak döntően *politikai allegória* képezte az alapját, vagyis kimondhatjuk, hogy a 17. századi képalkotás az ilyen allegóriában támaszt lelt, és egyértelműen értelmezhető alakok *színre vitelével élt*. Persze felmerül a kérdés, hogy a Medici-ciklus alakjainak azonosítása vajon mit tesz hozzá ma a képek értelmezéséhez, vajon az egymást fenyegető háborús felek, valamint az ezeket körülvevő allegorikus/isten-alakok azonosítása és a történeti szituáció ismerete elégséges-e a képek megértéséhez? Warnke állítja, hogy a képi narráció mitológiai emelése, amellyel a valóságot fedi az allegorézis, a képek jelenkori megértését nehezíti. Mégis, ha olyan képre tekintünk, mint Rubens későbbi, *A háború következményei* című alkotása (Palazzo Pitti, Firenze, 1637–39), akkor azt is láthatjuk, hogy milyen módon oldotta meg a felismerhető istenalakok és a kép-tárgy *festői* kibontásával, hogy a kép-esemény szinte *átcsap a szemléllőre*, és magával rántja az öldöklő kaoszba.³ Valójában az allegória alkalmazása a képen/műben azon áll vagy bukik, hogy a mű képes-e magába emelni az előzetes allegorikus tematika által kijelölt kereteket, és ezzel túlemelni a „kibetűző”, azaz közvetlen megfeleltetésen nyugvó képolvasaton a kép funkciómódját. A kép, miként a szöveg, amennyiben allegóriát alkalmaz, éppen nem lép magán túl, hanem magára hajlik vissza, ezzel teszi lehetővé a szemlélés és olvasás szüntelen megrendítését, azzal, hogy a szemlélhető és a kiolvasható közötti mozgást nem engedi nyugvópontra jutni.

Vagy kézenfekvő lenne talán abból az évszázados ismeretből kiindulni, hogy a képeket *néma költészetnek* tekintették, míg a szavak, a költői szóban testet/alakot öltve valamit kifejeznek, amit akár egyszerre többféle módon, más és más szempontból, akár a tényleges cselekvés idejét elővételezve vagy visszavetítve képesek elénk-

⁴Vö. Lessing:
Laokoön, XVIII.
Akadémiai, Budapest,
1963, 139. Gombrich
egyik írásában felmondta
ezt az elkülönítésre
alapított egyezséget,
joggal állítva, hogy
amit észlelünk a térben,
nem lehet időbeli
előrevetítések és
visszavetítések nélkül —
a kép tere egyszerre
időbeli, de akár azt is
mondhatjuk, az időbeli
pillanatnyi felfüggesztése.
Lásd E. H. Gombrich:
*Moment and Movement
in Art*. Journal of the
Warburg and Courtauld
Institutes, Vol. 27
(1964), 293skk.

⁵Vö. Hubert Damisch:
Theorie der Wolke.
Diaphanes, Zürich –
Berlin, 2013, 103skk.

⁶G. W. F. Hegel:
*Előadások a művészet
filozófiájáról*. Atlantisz,
Budapest, 2004, 55.
Németül úő: *Vorlesungen
über die Philosophie der
Kunst*. (Kiad. Annemarie
Gethmann-Siefert.)
Meiner Verlag,
Hamburg, 1998, 3.

⁷Jean Pépin:
*Allegorie und
Auto-Hermeneutik*.
In: *Typologie*.
(Szerk. Volker Bohn.)
Suhrkamp, Frankfurt
am Main, 1988, 126skk.

be állítani. Így a költészet Plutarkhosz szerint *beszélő festészet*, amely képes az időben távolit a jelenben előhívni. A művészetéről való beszéd legfőbb gondja mindenekelőtt tehát a tér és az idő sajátos, és koronként változó művészi használatában áll. Már Lessing figyelmeztetett rá, hogy „az időbeli egymásután a költő területe, a tér pedig a festőé (die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers)”.⁴ Persze az itt alkalmazott elkülönítő fordulat éppen azt igyekszik elkerülni, amivel az esztétikai gondolkodás oly régóta küzd, nevezetesen, hogy a képi ábrázolás valamit a térben tesz láthatóvá, amit csak így és ekként tudunk szemlélni, vagyis a kép *megjelenít, de nem feltétlenül egy-azonos térben zajlót, sőt olykor olyasvalamit, aminek megtörténte nem az érzéki pillantás számára kínálkozik*. Gondoljunk olyan alkotásokra, amelyeket semmiféle térbeli megfeleléssel nem tudunk összekapcsolni. Ilyennek tekinthetjük például az olyan jeleneteket, amelyek sem időben, sem pedig térben nem kötődnek a bemutatott pillanathoz, sőt inkább olyan tereket fognak egybe és máskor nyitnak meg, amelyek között csak a hit és a belőle fakadó értelmezés közvetít. Ha olyan képre pillant a szemlélő, mint Mantegna *Királyok imádása* triptichonjának (Uffizi, 1460–64) Krisztus égbeszállása része, akkor aligha mondható el, hogy olyan teret nyit a kép, amely egyetlen és egybefoglalt térként tapasztalható. Ezt teszi Damisch⁵ érthetővé azzal a fordulattal, hogy itt a reprezentáció reprezentációja megy végbe, vagyis szinte *teát-rálisan* kiemeli a kép főalakját, Krisztust, ezzel érzékelteti a csodát, az „emelkedést”, s megköveteli az égi és földi tér teljesen eltérő tapasztalatát, miközben egyetlen képpé egyesíti a témát.

Azt is mondhatnánk, hogy a művészet megnyitja a *fantázia* működési terét, ám akkor félreértjük, vagy inkább korlátozzuk a művészet helyét az emberi szellem munkálkodásában. Ez a szellem ugyanis nem a látható pusztá fel- és elismerésében áll, nem is a pusztán érzéki viszonylatban keresi az *igazat*, hanem arra törekszik, hogy a megjelenőben felismerje a változó viszonylatok közt kibontható *jelentést vagy gondolatot*. Ezért mondta példaadó pontossággal Hegel művészetfilozófiai előadásában, hogy ez a *gondolat* soha nem adott, s nem is az, amit valami köz-ízlés annak nyilvánít, ugyanis: „a látszatban a művészet túlmutat önmagán, valami magasabb rendűre, a gondolatra utal (...) a művészetet nem a látszat ténye különbözteti meg az igazság más fajtájától, hanem egyedül az általa teremtett látszat módja”.⁶ Vagyis a művészet — kép vagy szó egyként — képes egy csak rá jellemző és általa/önmagán keresztül végbevitt látszatot teremteni, ami mégis igaz, és másként nem is manifesztálódik. Amikor pedig erről a műben manifesztálódó jelentésről beszélünk, akkor éppen azt kell tudatosítani, hogy a mű változó, ám önmaga által/önmagán keresztül kibomló jelentéseket foglal magába.

Jean Pépin⁷ egy fontos írásában utalt arra, hogy már Philón elválasztotta az *allegória törvényét a betű szerinti olvasattól*, vagyis nyil-

vánvalóvá tette, hogy bizonyos olvasatok, ha nem ismerik fel, hogy a szó valami másnak a kifejezésére szolgál, hogy az alkalmazott jel több mint önmaga, akkor lényegében a szöveg önrétegző erejét korlátozzák. Természetesen a Biblia egzegézise és a művészet értelmezése nem hozható közvetlenül fedésbe, mégis azt kell mondanunk, hogy a bemutatott, vagy éppen *kifejezett*, nem azonos azzal, amit betű szerint kiolvashatunk belőle. Nem véletlenül beszélt Pépin *autohermeneutikáról*, ami persze nem azt jelenti, hogy az értelmezés önmagától adódik, hanem érvényre juttatja a mindenkori megértendő elsőbbségét és többletét a belőle értelmesen kiolvashatóval szemben. Hiszen ahhoz képest, amit a megértendő kínál, mindig és mindenkor kevesebbet értünk. Ennek igazi újdonsága, s minden későbbi allegorikus olvasat súlypontját képezi, hogy a megértendő célját nem egy külsőben történő feloldásban és feloldódásban, valamiféle végső értelemben birtokolja, hanem abban, hogy célját önmagában birtokolva (*auto-telikusan*) teszi lehetővé a megértés időben végbemenő módosulását. Gadamer, aki teljes joggal igyekezett rehabilitálni az allegóriát, éppen azt mutatta meg, hogy az allegorikus egzegézis kapcsolata az antik hagyománnyal végső egybeolvadását a *barokk* korban érte el, vagyis a barokk szinte saját „szótárává”, saját nyelvivé tette az antik hagyomány ikonografikus mintáit. Az „allegória nem a zseni műve”, ezzel arra az elbizonytalanodásra utalt, hogy az allegorikus kép/szövegteremtés mögött mind kevésbé van jelen egy állandó értelmezői közösség, ami a modern világban veszendőbe ment.⁸ Persze az is megfontolandó lenne, hogy az allegória miként tért vissza a politikai ikonográfiában, például a háborús emlékműszobrászatban. Az allegória tehát éppen ezekben a bizonytalan történeti/kulturális időszakokban értékelődik fel és lesz alkalmassá arra, hogy általa „a nem érzéki érzékivé válik, a költészetben és a képzőművészetben ugyanúgy megtalálható, mint a vallási-szakraális területen”.⁹

⁸Vö. Hans-Georg
Gadamer:
Igazság és módszer.
Gondolat, Budapest,
1984, 69s. k.

⁹Uo. 70.

¹⁰Vö. Wilhelm von Hartel
– Franz Wickhoff:
Die Wiener Genesis;
Beilage zum Jahrbuch
der kunsthist.
Sammlungen der
allerhöchsten Kaiser-
hauses Bd. 15/16.
Wien, 1895.

¹¹Vö. uo. 6–7, 89.

A korakeresztény könyv-„művészet” egy ragyogó példáját tette elemzés tárgyává Franz Wickhoff a 19. század végén. A *Wiener Genesis*ként¹⁰ jelölt (6. századi) Biblia-„illusztrációt” tárgyalva azzal nézett szembe, hogy miként kapcsolódik a szöveg, az Írás és a kép egymáshoz, ugyanis a korabeli „könyvfestő” egyszerre húzta át a tér- és időkoordináták szabályait, mivel a térben eltérő helyeken és időben korábban és későbbén végbemenő eseményeket „vitt egyszerre színre”. Ezen túlmenően azt is megmutatta, hogy ez az úgynevezett *kontinuáló ábrázolásmód* nem a *pregnans*, termékeny pillanatot választja ki az események vagy cselekedetek sorából, hanem éppen hogy eltörli az effajta kiemelését, hogy egyben és együtt látassa az események kibomlását. Anélkül, hogy Lessinget¹¹ megnevezné, Wickhoff kijelenti, hogy ellentétben a 18. századi esztétika elvárásával, olyan ábrázolásmódot választ a képpalkotó, amelyben egy és ugyanazon alak változó térben mutatkozik, ám azonossága felismerhető, ezzel pedig éppen a folyamat-jelleget, egyfajta konti-

nuus „elbeszélésmódot” valósít meg. Ez pedig nem szakítja meg a történet követhetőségét, hanem éppen megerősíti az esemény képi-szövegszerű olvashatóságát. Ennek tehát lényege, hogy a képi megjelenésben eltérő terek eltérő eseményeit fogja össze a korabeli „könyvfestő”, amivel lehetővé teszi, hogy az olvasat maga is *párhuzamosan haladjon a szöveg jeleneteinek egymásutánosságával, és a kép által megvilágítsa annak olvashatóságát*. Wickhoff persze nem közegtelenül elemzi a korai keresztény könyvillusztrációkat, hanem megvilágító értelmezését adja annak az eltérésnek, ami a mind inkább ön maga *naturalisztikus* utánzásába merevedett kései görög-római művészettől elválasztja. Ugyanakkor azt is megmutatta, hogy főként a római halottkultusz részeként születő szarkofágok esemény-ábrázolása és alakformálása lesz az, ami befolyásolta a szabad „festői narratívát” ebben a Biblia-illusztrációban. Paul Zanker¹² egy nemrég közölt elemzésében — anélkül, hogy utalt volna Wickhoff felismeréseire — szintén bemutatta ezeknek a római ábrázolásoknak az ábrázolástechnikáját, amivel bizonyos allegorikus alakok együttes és változó alakban történő egyidejű és ismételt képbe-állítására és felléptetése lehetővé tette a szemlélőnek az emlékezés és a gyönyörködés, az élet mulandósága és a boldog élet emlékezete együttes megjelenítését. Zanker ezeknek az allegorikus ábrázolásoknak a jelentőségét abban látja, hogy az alak allegorikus felléptetése révén a szemlélő *saját helyzetéből kiindulva eltérő interpretációit tudta adni az ábrázolt jelenetnek*. Wickhoff zseniális fordulatával élve egyfajta látás-aktusról (*Sehact*) van szó, ami kiváltja a nézőben, vagy inkább arra indítja a szemlélőt, hogy saját tapasztalatával egészítse azt ki („*supplierende Erfahrung des Beschauers*!”).¹³

Mint minden allegorikus ábrázolásnál, itt is arról van szó, hogy a megjelenítés nem önmagára utal vissza, nem teszi lehetővé akár az istenalakoknak, a jelenet ágenseinek felismerésével az értelemadást, hanem megrendíti, vagy inkább felfüggeszti az egyszerű hozzárendelést. Ha megnézzük Lessing kortársának elméleti igényű vállalkozását, amit többnyire figyelmen kívül hagyott a Winckelmannnal foglalkozó szakirodalom, akkor azt is láthatjuk, hogy számára az allegória éppannyira az antik kultúra olyan jelentéshordozó rétegét képezte, amely a 18. századra elvesztette támaszát a vallásban. Winckelmann¹⁴ nemcsak azt mondja ki, hogy az antik művek döntően allegorikus ábrázolásokként maradtak ránk, hanem azt is, hogy lényegi elemei a mélybe süllyedtek, és csak a vízfelszínen sodródó allegorikus „szennyeződésként” maradtak fenn a számunkra. Ezzel azt is megmutatta, hogy az allegória támasz nélküli használata maga képes a jelentésvesztést előidézni, mivel önmagán túl már semmi nem támogatja, s ezzel kultúraellenes üres szótárrá korszakosul. Az allegória újabb kori rehabilitációja persze abból fakadt, hogy mégis őrzi azt a kulturális hagyományt, amelynek olykor már csak betűit vagyunk képesek kiolvasni, másfelől erős jelkarakterével valami be nem teljesíthetővel szembesít bennünket. Winckelmann¹⁵

¹²Vö. Paul Zanker: *Reading images without texts on Roman sarcophagi*. *Anthropology and Aesthetics*. No. 61/62. Sarcophagi (spring-autumn 2012), 167skk.

¹³Franz Wickhoff: i. m. 65.

¹⁴Vö. J. J. Winckelmann: *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* (1766). (Kiad. Albert Dressel.) Mendelssohn, Leipzig, 1866, 19.

¹⁵Vö. Winckelmann: i. m. 2.

meghatározása szerint az allegória: *valamit mondani, ami attól, amit mutatni kíván, különbözik, mást célozni, mint ami felé a kifejezés tart*, vagyis olyan jelhasználat, aminek van előtörténete, olykor pusztá embléma formáját ölti, azaz méltósággal ruházza fel a modern műveket. Winckelmann — akit aligha vádolhatunk azzal, hogy ne tudta volna, hogy az antik művek ebben az értelemben egységesebb képet nyújtanak — kiemelte, hogy az absztrakt allegória egyetlen pontban és jelentésben rögzül, ezzel válik *emblémává*, míg a konkrét képek és figurák egyfajta szabadabb alkalmazásban vehetők át, hagyományozódnak át, s ezzel megnyitják azt a sajátos jel-szórást, ami az allegorikus művek funkciómódjának a sajátja. Amikor Winckelmann már Raffaellótól kezdve egyfajta eróziót észlelt az allegorikus képalkotásban, akkor nem egyszerűen kritikával illette ezt a nagy művészt, hanem azt mutatja meg, hogy miként veszi el az allegorikus képalkotás az értelmezéshez szükséges támasztékát, s válik pusztá díszítménnyé. Ami veszendőbe ment, az az egyedi megvilágító ereje és képalkotó jelentőségének elhalványulása; az allegória reduktív kiüresedése azzal jár, hogy csak az *értelem általánosságát* célozza, s nem segíti a kép egyedi megalkotását. Oskar Bätschmann szintén utalt arra a francia szobrászra és teoretikusra, akit Winckelmann is idézett az *allegória-könyvében* az előbb említett ikonologisztikus vélt értelem-közvetítő feladat kapcsán. Winckelmann felismerése abban állt, hogy tudatosítja, a régi művekből vett allegorikus részletek fokról fokra veszítették el jelentésüket. Bätschmann¹⁶ annyiban megértőbb, hogy Boudard művét saját megfogalmazásával élve *a festészet poétikai segítőjeként állítja be, ami segít a képeket szóra bírni, mégis fő példája lesz annak, hogy a szövegtől ugyan eljuthatunk a képig, ám megfordítva nem feltétlenül*. A „tudatlanságról” szóló szöveg Boudard művében ugyan jól *leírja* a képet, míg a kép nem feltétlenül képes ezt a jelentést a szöveghez méltó pontossággal visszaadni, vagy mondjuk úgy, a részben illusztratív ábrázolással félreértésre is okot adhat. A képen a számaron poroszkáló és bekötött szemmel a semmi felé haladó és egy nádpálcával hadonászó gyermek inkább a bizonytalanságot és kiúttalanságot jeleníti meg, mintsem oktalanságot és tudatlanságot. Ma inkább azt gondolnánk, hogy valami/valaki fogva tartja az ártatlan gyermeket, egy gyermek ugyanis nem tudatlan számunkra, hanem olyasvalaki, aki még nem rendelkezik teljes körű tudással — ha van egyáltalán ilyen.

Winckelmann tehát nem az ikonológusoktól vár segítséget, ám arra int, hogy tanuljuk meg, amit az antikvitás ránk hagyott, kerüljük azt, ami megbontja az egy-séget/egy-szerűséget (*Einfalt*), a lehető legtisztábban — miként a tiszta arany — törekedjünk a jelek útján kifejezni a *dolgot*, amit képként vázoltunk („Entwurfung des Bildes”).¹⁷ Az allegorikus ábrázolás nem törekedhet arra, hogy azonnal értsék, hanem arra, hogy őrizze közeli vonatkozását ahhoz, amit ábrázol („eine nahe Beziehung auf das Abzubildende”). Az igazi történeti felismerés Winckelmann művében abból állt, hogy a

¹⁶Vö. Oskar Bätschmann:
Bevezetés a
művészettörténeti
hermeneutikába.
Corvina, Budapest,
1992, 43.

¹⁷Vö. Winckelmann:
i. m. 27.

¹⁸Vö. J. J. Winckelmann:
*Kleine Schriften und
Briefe (Erläuterungen...)* I.
Bd. (Kiad. Hermann Uhde-
Bernays.) Insel Verlag,
Leipzig, 1925, 131–136.

¹⁹Vö. Markus Käfer:
*Winckelmanns
hermeneutische Prinzipien.*
C. Winter Verlag, Heidel-
berg, 1986, 143skk.,
valamint uő: *Aspekte zu
Winckelmanns Allegorien-
theorie.* In: *Antike und
Barock.* Winckelmann-
Gesellschaft Vorträge und
Aufsätze Bd. 1. Stendal,
1989, 27. és Barbara E.
Borg: *Blinde Flecken: Die
frühe griechische Allegorie
als Beispiel kollektiver
Verdrängung.* In: *Post-
humanistische Klassische
Archäologie. Kolloquium
Berlin, 19.2.–21.2. 1999.*
(Szerk. Stefan Altekamp és
mások.) München, Hirmer,
2001, 391skk.

²⁰Vö. Gottfried Boehm:
Das Zeigen der Bilder.
In: *Zeigen. Die Rhetorik
des Sichtbaren.*
(Szerk. Gottfried Boehm
és mások.) Fink Verlag,
München, 2010, 23.

²¹Vö. Hans Sedlmayr:
*Probleme der
Interpretation.* In uő:
Kunst und Wahrheit.
Rowohlt, Hamburg,
1961, 87–128.

²²Walter Benjamin:
A német szomorújáték

barokk és klasszicista művek alkotói nem értették meg az antik kép-
teremtés *gondolati* alapját, azaz fogalmi általánosságként, egyfajta
nemes körítésként alkalmazták az allegorikus figurákat. Egy korábbi
kisebb írásában,¹⁸ mely a görög művek utánzásáról szólt, megfogal-
mazta azt a lényeges elemet, hogy az allegória mint valami nem várt
elem, szinte egy tovatűnő hajó mögött hirtelen képződő nyom-
ként/fodrozódásként marad emlékezetünkben, s válik később meg-
értetté, mivel értelmünk gyorsan átsiklik azon, ami szembeötlő.
Egyben arra is figyelmeztetett, hogy az antik művek és alkotóik *a jel
és jelölt között távolságot* teremtettek, vagyis az allegória váratlan
gondolati munkával teret ad és adhat a jelentésképződésnek. Mar-
kus Käfer¹⁹ Winckelmann allegóriáról alkotott felfogását elemezve
mutatta meg, hogy a legfontosabb elv éppen ebből az oly gyakran
idézett egyszerűségből (*Einfalt*) fakad, ami éppen a dolognak —
értsd az ábrázolandó tárgynak — felel meg, ez a megfelelés pedig
nem lehet pusztán mintakövető, hanem éppen tárgyából fakadóan
kell felismertetnie, hogy miért ezt vagy azt az alakot alkalmazta a
művész az alkotásban, azaz miként írja: egy tárgy-adekvát *deikszis*
révén arra mutat/utal, ami rajta és csak rajta mutatkozik meg.
Ennek a deiktikus viszonyának épp az lesz a jelentősége, hogy nem
magán túl, hanem éppen az allegorikus értelemgenezisben²⁰ bontja
ki az utalás/mutatás mezőjét, ahol az elemek, az ábrázolt „tárgy”-
együttes elemei egymás után és egymás mellett, egyszerre és egy-
mást ellenpontoszva válnak értelmezhetővé.

Ám az értelmezés Sedlmayr-i²¹ elgondolása — amivel Bächt-
mann több helyen helyesen vitatkozik fent említett könyvében —
éppen arról felejtkezik meg, hogy a mű, akár allegorikus mű olva-
sata nem választható szét betű szerinti, allegorikus és szellemi ér-
telmezésre; a művek értelmezése nem állhat másból, mint hogy az
allegória történeti-kulturális jelentését és jelentőségét megértjük
abban a viszonylatban, ahogy a műben nekünk „tárgyát” kinyilvánít-
ja. Ha az allegorikus ábrázolás és figura idegen *jelként* különül
el, akkor nyilvánvalóan a mű szellemi olvasata is elképzelhetetlen,
hiszen nem szül *gondolatot*, csak felismerteti az egykor volt ismét-
elt alkalmazását.

Ha mármost visszatekintünk Burckhardt korábban idézett kér-
désére, akkor egy olyan költői mű kapcsán érdemes ezt megnézni,
ami szinte *képi, a csendélet, a natura morte eszköztárával, hol pedig lát-
szólagos természeti képeivel hívja életre a verset, egyfajta allegorikus lát-
tatásban önmaga halotti maszkiaként íródik a vers a költő arca helyén.* Ez
az alkotó Andreas Gryphius, aki Walter Benjamin kitüntetett pél-
dája a *Szomorújáték* könyvben. Benjamin gyönyörű megfogalmazá-
sában itt válik nyilvánvalóvá a barokk kép és írásművészet egyik lé-
nyeges rétege, amely „közelről szemlélte az emberi nyomorúságot
teremtmenyi állapotában”.²² Benjamin kiemeli éppen Winckelmann
allegória-könyve kapcsán, hogy ebben lelte meg végső állapotában
azt az ősi igazságot,²³ amit a „régiek” még tudtak, ám a modern-

eredete. In uő: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 342., lásd még Gérard Raullet: *Allegorie und Moderne*.

In: *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin Kongress 1992*.

Bd. 1. (Szerk. Klaus Garber és Ludger Rehm.) Fink Verlag, München, 1999, 203s. k.

²³Vö. Walter Benjamin: i. m. 373.

²⁴Uo. 387.

²⁵Vö. Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. (Postfigurale Gestaltung: Andreas Gryphius.)* Palaestra, Bd 226. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1968, 37s. k.

séggel üres *emblematicává* silányult. A 17. században alkalmazott allegorikus nyelv, ahogy fogalmazott Benjamin, a *konvenció kifejezése*, ami képes újra és újra, egyfajta *eruptív módon megbontani* az írásba foglaltat. Az írás, a költői szó tart a képi megvalósulás felé, ám egyben meg is rendíti ennek megszerveződését. Ez az *allegorikus íráskép* lesz az, amely minden önmagán túli jelentést állandóan megrendít, s azt a kérdést intézi a szöveg olvasójához, hogy mit is lát, midőn olvas, mi módon tűnik át a költői képen az idő és az élet mulandósága. Az allegória a barokk lírában — mint Benjamin megmutatta — az időt megköti, nincs fejlődés, csak a kép, amely önmagát destruálja, hol kép, hol pedig pusztá jel: „Az allegória megalkotójának a kezében a tárgy valami mássá lesz, általa valami másról beszél, belépést biztosít neki a rejtett tudás tartományába, melynek emblematikaként tiszteli. Ez az allegória írásjellegének lényege. Nem más, mint séma; e séma pedig a tudás tárgya, melynek csak akkor lesz el nem veszíthető tulajdonává, ha rögzítve van: rögzített kép és rögzíthető jel egyszerre.”²⁴ Gryphius verse és benne a szó nem egyszerűen a lírai én kétségek közt hányódó önkifejezése, hanem annak a Szónak a keresése, amely képes kiállni az idő, az esendő és veszendő élet nyomását: „A nyugtalan / habok a hajót hánykolódní készítk, / s hatalma van / a gondoknak: lelkünkét megemésztk, / hamar elhagyjuk az élet vizét, / oszolni szét. // Örülhet az, / aki mégis a kikötőt elérí, / mert az igaz / utat az Úr maga mutatta néki; / bárhogyan tombol is az áradat, / ő megmarad!” (*Vanitas Mundi*; ford. Márton László).

Albrecht Schöne²⁵ egyébként alapos és sokrétű elemzésével szemben itt nem emblematicáról van szó (ezt állítja ugyanis szembe Schöne Benjamin allegorikus olvasatával), inkább arról, amit már fent említettünk: az emblematikává összezároló allegória egyszerre tartja meg, őrzí és teszi ugyanakkor olvashatatlaná a lírai én melankolikus sorait, aki a versben távol és közel van önmagához, térben bejár világot azonosíthatatlanul tűnnek fel, míg az idő szinte hallhatóan kényszer alá fogja az embert. „Wie selig ist / Wer schadenfrei kann an den Port einfahren!” — öröm és megváltás lesz a része annak, aki kiállta a gondként rátörő vihart („Der Sorgen Sturm”).